INTERPRETACIJA MOZAIKA EUFRAZIJEVE BAZILIKE

Dafne Vidanec, Zagreb

UDK:725.6 : 7.04] (497.5 Poreč)
246.3
Stručni rad
Primljeno 5/2006.

Sažetak

Ovaj se prinos bavi filozofsko-teološkim i umjetničkim promišljanjem ikone kao umjetničkog djela i mjesta inicijacije kršćanskoga kulta. Umjetničku i arhitektonsku posebnost i vrijednost te teološku (liturgijsku) znakovitost ikone autorica ovog prinosa prikazuje na primjeru ikonografskih elemenata apsidalnog prostora Eufrazijeve bazilike u Poreču.

Budući da je riječ o temi koja u metodologijskom pogledu zahtijeva interdisciplinarni pristup, autorica je sadržaj ovog elaborata podijelila u tri dijela: prvi dio elaborata koncentriran je na pitanje ikone kao umjetničkog djela u perspektivi fenomenološki impostirane filozofske misli kod Gadamera; sadržaj drugog dijela usredotočen je na analizu i evaluaciju liturgijskog, tj. sakralnog prostora u kojem je ikona smještena: veza ikone i unutarcrkvenog prostora Eufrazijane; treći i ujedno najvažniji dio ovog elaborata donosi teološko-umjetničku analizu glavnih ikona-mozaika apsidalnog prostora Eufrazijane.

Ključne riječi: ikona, umjetničko djelo, ikonografija, Eufrazijeva bazilika, simbol/ika, sakralni prostor, liturgijski čin.

Uvodna promišljanja

Naš svakodnevni život je stalno koračanje
kroz istodobnost prošlosti i budućnosti.
To što možemo tako hodati,
s tim horizontom otvorene budućnosti
i neponovljive prošlosti,
bit je onoga što nazivamo "duh".

(H.-G. Gadamer, Ogledi o filozofiji umjetnosti)

U sadržaju ovog prikaza pokušat ćemo iznijeti osnovne probleme vezane za temu simbolike ikonografskih elemenata jednog segmenta unutarcrkvenog[1] prostora, historijski i kulturno važnog, liturgijski znakovitog,[2] arhitektonski zanimljivog te umjetnički impresivnog zdanja iz razdoblja ranoga srednjeg vijeka (6. st. posl. Kr.) na području zapadne Istre. Da bi sadržaj ovog prikaza bio razumljiv i čitljiv čitatelju, prvo valja posegnuti za tumačenjem i pojašnjenjem temeljnih pojmova vezanih za umjetnost ikonografije, s kojima ćemo se češće susretati u sadržaju koji slijedi. Iz samog naslova ovog prikaza razvidno je da je riječ o složenom problemu, koji, da bi ga se riješilo, traži jedan otvoreni, interdisciplinarni pristup. U fokusu našeg predmeta istraživanja jest teološko-liturgijska analiza ikonografskih elemenata, dakle mozaika apsidalnog prostora Eufrazijane. Međutim, metodološki strukturirati sadržaj ovog prikaza, u ovom slučaju, činilo se prilično zahtjevnim korakom, budući da je riječ o predmetu istraživanja koji spada u opseg umjetnosti, teologije, liturgije, povijesti, ali – s obzirom da je riječ o "umjetnosti" (ikonografije) - i filozofije.

Kada je riječ o analizi arhitektonskih i dekorativnih elemenata koji čine jedan sakralni prostor, u ovom slučaju Eufrazijanu, valja protumačiti teološke, liturgijske, ali i arhitektonske konotacije sakralnoga prostora. Takvo što je nemoguće izvesti bez poznavanja drugih zadatosti koje određuju ove prve: povijesno-politička slika, tj. crkvene prilike razdoblja u kojem je Eufrazijana nastajala.[3]

Drugo, bavljenje problematikom vezanom za analizu simbolike ikonografskih elemenata sakralnoga prostora Eufrazijane, istodobno

1 Kada je riječ o sakralnom kompleksu kao što je Eufrazijeva bazilika u Poreču, valja naglasiti da prostor izvana predstavlja jedan složeni arhitektonski sklop, koji čini splet međusobno povezanih građevina i drugih arhitektonskih elemenata u sakralnoj i pastoralnoj službi (biskupski dvor, kapele, zvonik, krstionica, atrij itd.). Unutrašnjost ovog sakralnog objekta, bazilike, s obzirom na raspored arhitektonskih i dekorativnih elemenata odražava mističnost kršćanskog kulta, ali i cjelokupnog ambijenta, krajolika, koji se odražava u ikonografskoj formi, sadržaju i tehnici mozaika.

2 Pod teološkim i liturgijskim aspektom valja istaknuti da je riječ o sakralnom 'prostoru' koji je specifičan po tome što je napravljen po uzoru na građevinu istočnoga (bizantskog) obreda, a smješten je na Zapadu. (Op. a.)

3 Govorimo o povijesno-političkim prilikama ranoga srednjeg vijeka (5./6. st.), kada je sve više rasla moć Bizanta, a slabila moć Rima. Ondašnje je Istočno Rimsko Carstvo s prijestolnicom u današnjem islamskom Istanbulu, a ondašnjem kršćanskom Konstantinopolu ili Carigradu u 6. stoljeću na vrhuncu svoje moći, što se odrazilo u ostalim sferama života: u kulturi, umjetnosti, svjetonazoru, ali i u (kršćanskom) kultu. O tome vidi detaljnije u: A. Franzen, Pregled povijesti Crkve, [dr. J. Ritig, prev.], Zagreb, 1983., str. 78., 87-89., 91-100.

objedinjuje i konfrontira dva, na prvi pogled, dijametralno suprotna aspekta: sakralni, tj. liturgijski i umjetnički.

Pošto smo u prvom koraku rekli ponešto o aspektima pod kojim će se obraditi sadržaj problematike ovog prikaza, u drugom ćemo koraku nastojati iznijeti na vidjelo neke zajedničke komponente onoga što povezuje "sakralno" djelo – ikonu s umjetnošću i umjetničkim djelom općenito. Drugim riječima, nastojat ćemo odgovoriti na pitanje je li ikona umjetničko djelo ili nije. Stoga, najprije valja vidjeti što je ikona i zašto se ikona kao "sakralno" umjetničko djelo 'vrednuje' drukčije u odnosu na neko drugo umjetničko djelo.

I. DIO

1.1. Ikona – umjetničko djelo ili "mjesto" inicijacije u liturgijski čin?[4]

Ikona nije bilo koja umjetnička slika ili kip (skulptura), iako je sama riječ, prevedena izvorno s grčkog (εἰκών) na hrvatski jezik, polisemična, tj. ima nekoliko značenja: "slika, prilika, lik, kip".[5] Štoviše, prema onome što ikona prezentira prema načinu na koji je napravljena[6] i mjestu na kojem je smještena (sakralni prostor),

---

[4] Pojam "liturgijski čin" u ovom kontekstu upotrebljavamo isključivo kolokvijalno. (Op. a.)

[5] U Rječniku biblijske kulture pod pojmom ikona stoji sljedeće objašnjenje: εἰκών, eikôn, "slika, portret" označuje sliku Krista ili Djevice, anđela i svetaca, najčešće na platnu ili u drvu, koja se u Istočnim Crkvama tretira kao predmet osobnog i liturgijskog štovanja. Štovanje ikona odobrio je potkraj VIII. stoljeća II. Nicejski koncil, međutim, već se u istom stoljeću i na početku IX. st. u bizantskom carstvu pojavljuje pokret poznat pod nazivom ikonoklazam, koji se protivio štovanju "svetih" slika. – O tome detaljnije u: Grupa autora, Rječnik biblijske kulture, [M. Obuljen, prev.], Zagreb, 1999., str. 67-68. U ostaloj općoj literaturi (Klaićevom Rječniku stranih riječi, kao i Leksikonu ikonografije, liturgike i simbolike Zapadnog kršćanstva) isti je pojam slično protumačen. Međutim, izraz "ikona" usko je vezan za simbolički liturgijski govor, štoviše, ikona predstavlja "slikovni govor" koji se može usporediti sa "slikovitim pjesničkim govorom" – tj. onim što su stari Grci razumijevali pod alegorijom (op. a.). O funkciji ikone s obzirom na liturgijski govor i njegovu simboliku vidi u: I. Šaško, Per signa sensibilia. Liturgijski simbolički govor, Zagreb, 2004., ondje osobito str. 431-432. i dalje.

[6] "Proces" izrade ikone vrlo je složen, jer u sebi objedinjuje dvije stvari: a) praktično znanje - znalaštvo ili umijeće "proizvodnje" i b) teološko znanje – poznavanje teologije i liturgije dotičnoga kulta. Svaka je ikona posebna, a njezina se posebnost prepoznaje u vizualnim elementima koji tvore njezinu cjelinu, a koji su plod majstorske preciznosti i poznavanja teološkog sadržaja. Ikone se rade prema strogim pravilima i ne teže nikakvoj sličnosti, dakle, svaka je ikona autentična, tj.

ne bismo je mogli kategorizirati kao umjetničko djelo,[7] jer ona, za razliku od umjetničkog djela u pravom smislu riječi, ima svoju svrhu. Nadalje, budući da smo pojasnili značenje pojma "ikona" te smo vidjeli da je ikona, zapravo, "sveta"[8] slika ili kip, sada bi trebalo reći ponešto o ikonografiji i ikonografskim elementima u odnosu na sakralni prostor općenito.

Ikonografiju,[9] koja 'barata' posebnim umjetničkim pravilima, specifičnom terminologijom, alegorijskim tumačenjima, apstraktnom interpretacijom, te stilovima i tehnikom koja mora odgovarati teološkim i liturgijskim zahtjevima i propisima kulta, na određen način razumijevamo kao zasebnu umjetnost. Poradi specifična, religijski nadahnuta sadržaja i metode na koji je taj sadržaj interpretiran, ikonografiju možemo nazvati "umjetnošću sakralnoga", ili, još prikladnijim nazivom: umjetnost ikonografije.

Što je "umjetničko" kod ikone? – Odgovor na spomenuto pitanje leži u činjenici, metaforički rečeno, da upravo ikona predstavlja 'vrata' kroz koja umjetnost ulazi u sferu liturgije, a sama liturgija, na taj način, otvara prostor umjetnosti i umjetničkome. U ikoni se ove dvije dimenzije (umjetnička i liturgijska) istodobno međusobno isprepleću i nadopunjuju do točke koja označuje početak razlikovanja umjetničkog u odnosu na liturgijsko – pitanje svrhe. Dok je liturgija

nepatvorena, posebna, jedinstvena i neponovljiva, te promatrača 'uvodi' u misterij vjere. – Usp.: Rječnik biblijske kulture..., str. 68.

7 Što je uistinu umjetničko djelo, teško je reći. Povjesničari umjetnosti, arhitekti, slikari, kipari, književnici, filozofi i ini drugi stručnjaci daju različita određenja ovog pojma. U tom smislu, možda bi se filozofsko određenje umjetničkog djela moglo uzeti kao najprihvatljivije: umjetničko djelo nema svrhu, jer kada bi je imalo, ono više ne bi bilo umjetničko, već bi bilo kao i svako drugo djelo - plod čovjekova proizvodnog umijeća. Zato umjetničko djelo razlikujemo od ostalih tvorevina onoga što su stari Grci razumijevali kao poietiké épisteme ili "umijeće znanja" (i proizvodnje, op. D. V.). – H.-G. Gadamer, Ogledi o filozofiji umjetnosti, [D. Domić, prev.], Zagreb, 2003., str. 7-85.

8 Izraz "sveta" ovdje označuje terminus technicus, tj. ne podrazumijeva da je slika kao predmet sveta, jer slika kao takva to ne može biti, već ikonografski sadržaj (lik Krista, Bogorodice ili drugih svetaca) poprima obilježje "svetoga", a ne profanoga, (op. a.).

9 Pojam je grčkoga porijekla, a sastavljen je od dvije riječi: eikôn, riječ koja, kako smo već ranije ustvrdili, znači sliku ili lik nekog božanstva ili sveca, te gráfo što doslovno znači "pišem". Prema etimološkom tumačenju, ikonografija doslovno označuje "pisanje slike". U širem smislu riječi, pod pojmom ikonografije razumijevamo znanost o opisivanju, tumačenju i utvrđivanju slikarskih i kiparskih radova prema atributima, simbolima i amblemima nadahnutim biblijskim sadržajem. – Pojam ikonografije usp.: B. Klaić, Rječnik stranih riječi, Zagreb, 1988., str. 570.

po sebi svrhovita, umjetnost to nije. Dakle, ikona je prije svega "u službi" liturgije i liturgijskoga čina. Ona na svojstven način 'uvodi' participanta liturgijskog čina u njegovu sakramentalnu/'otajstvenu' sferu. U tom smislu, ikona se očituje kao "mjesto" susreta s "nadnaravnim bićem", što njezin karakter određuje kao teleološki.

Umjetničko djelo, primjerice, Da Vincijeva Posljednja večera, ili pak neka Boticcelijeva Madonna ili Rađanje Venere, promatramo pod drukčijim – 'čisto' umjetničkim aspektom. U odnosu na ikonu koja, pored ostaloga, pridonosi i "umjetničkom" i "estetskom dojmu" nekog sakralnog ambijenta (kao što je npr. apsidalni prostor Eufrazijane), Da Vincijevu Posljednju večeru ili Boticcellijevu Veneru možemo staviti na bilo koje mjesto, a da se pritom ne mijenja "bît" i "ljepota" umjetničkog djela. Takvo što nije karakteristično, primjerice, za mozaikalni prikaz Bogorodice na tronu u apsidi Eufrazijane; prvo, iz tehničkih razloga (budući da je riječ o mozaiku koji je sastavni dio jednog arhitektonskog elementa – kupole), a drugo, poradi liturgijske funkcije – kult štovanja Marije kao majke Božje.

Problematika o kojoj ovdje raspravljamo, vrlo je delikatna, osobito imajući na umu činjenicu da je teško odrediti što? jest, a što? nije umjetničko djelo. U tom smislu, nema puno smisla govoriti o 'opravdanju' ikone kao umjetničkog djela po sebi. Ali ono što, glede ikone kao takve, ulazi u opseg "umjetničkoga", tiče se tehničke naravi: način izrade, materijali, tehnika i stil izrade i sl., s jedne strane, i estetske vrijednosti, s druge strane. Na osnovi arhitektonskih i umjetničkih značajka moguće je prepoznati mjesto nastanka neke ikone, stil, pa i majstora koji ju je izradio. Dakako, kriteriji prepoznavanja izvornosti sadržaja i forme neke ikone daleko su kompleksniji od onoga što je ovdje spomenuto, no to i nije tema kojom se ovaj prikaz bavi.

Pitanje je li ikona umjetničko djelo ili isključivo mjesto liturgijske inicijacije, ili pak i jedno i drugo, za sada ostavljamo otvorenim. Da bismo na njega uopće mogli odgovoriti, potrebno je definirati što razumijevamo kao umjetničko djelo po sebi i ima li smisla govoriti o umjetnosti kada je riječ o predmetu istraživanja koji spada u opseg liturgije.

U sadržaju izlaganja koje slijedi vidjet ćemo na koji način filozofija u perspektivi suvremene fenomenološke misli kod Gadamera nastoji odgovoriti na pitanje što je umjetnost, tj. umjetničko djelo.

1.2. Ikona – "simbol i svetkovina"[10]

Razlog zbog kojeg se želi propitati pojam umjetnosti, odnosno, umjetničkog djela pod velom Gadamerove filozofske misli nadahnute hegelijanskim učenjem, prvo, leži u činjenici da (...)

"(...) je u pitanju opravdanja umjetnosti [tj. umjetničkog djela, op.: D. V.] veoma važno to što nije riječ samo o aktualnoj nego o veoma staroj temi".[11]

Drugo, umjetničko djelo po sebi označuje puno više od onoga što ono kao takvo predstavlja – ono jest "simbol i svetkovina".[12] Treće, da bismo uopće mogli govoriti o tzv. ikonografskoj umjetnosti, ponajprije je važno razumjeti ono što umjetnost, odnosno umjetničko djelo po sebi označuje, a što je povezano s ontološkim karakterom umjetničkog djela. Naposljetku dolazi i četvrto, ne manje važno u odnosu na prethodno rečeno, a to je činjenica da se filozofija oduvijek zanimala za pitanje umjetnosti i nastojala protumačiti bît umjetnosti. Ona umjetnost promatra kao nešto što u konačnici nadilazi dimenzije vremena i prostora (ars aeterna), kao što ih nadilazi i sama religija. U umjetnosti, a time i u umjetničkom djelu – u ovom smislu u ikoni - zrcali se prošlost, tradicija, a u odnosu na zbilju, ono je svojevrsna anamneza ili prisjećanje na nešto što je bilo i što se u zadanom trenutku naše zbilje ponovno (raz)otkriva, "otajuje". Stoga s pravom jedan naš liturgičar razložno tvrdi da osobita vrijednost ikone počiva u tome što ona posadašnjuje otajstvo kršćanske vjere.[13] Upravo to "otajivanje" susrećemo u simbolici liturgijskog čina – Euharistija: anamneza "Posljednje večere", za kršćanina označuje svojevrsni "povratak u prošlost", u povijest "spasenja i otkupljenja". Ako je umjetnost "zrcaljenje prošlosti", a liturgijski čin "anamneza" gdje otajstvo kršćanske vjere doseže svoj vrhunac u Euharistiji, znači da umjetnost i (kršćanska) liturgija imaju nešto zajedničko – "karakter prošlosti" koji - kako stoji u uvodnom citatu na samom početku

---

10 Gadamer 'otkriva' drukčiji identitet umjetničkog djela, identificirajući ga sa simbolom i svetkovinom. U skladu s time nastala je gore navedena formulacija. Usp.: H.-G. Gadamer, nav. dj., str. 37.

11 H.-G. Gadamer, nav. dj., str. 1. U spomenutom djelu autor višestruko navodi pojmove umjetnost i umjetničko djelo, razumijevajući ih i tumačeći ih sinonimno. (Op. a.)

12 Isto, str. 51-84.

13 I. Šaško, nav. dj., str. 433. Emfaza u tekstu: D. V. U nastavku ovdje parafrazirane autorove misli, sâm autor nadodaje da "ikone" [zbog toga] "posjeduju sakramentalnu dimenziju."

ovog izlaganja - "hoda otvorenim horizontom budućnosti",[14] tj., teološki formulirano, predstavlja "posadašnjenje" onoga što je bilo i onoga što će biti.[15] Slijedeći ovaj princip u govoru o ikonografskoj umjetnosti, tj. o simbolici ikonografskih elemenata, vidjet ćemo da ikonu s umjetničkim djelom (kako to razumijeva Gadamer), povezuju simbol[16] i svetkovina. Simbol jest 'upućivanje' na nešto što ne možemo iskusiti na neposredan način,[17] te "kazuje ono što se misli",[18] što se tumači i razumijeva, a što se ne može doživjeti neposrednim iskustvom. To što se ne može doživjeti neposredno, prisutno je u iskustvu svetkovine, a svetkovina nije ništa drugo doli zajedništvo u svojoj dovršenoj formi.[19]

Simbol, svetkovina, karakter prošlosti, iskustvo neposrednoga, u ovom kontekstu nemaju funkciju tehničkog izraza, već su obilježja umjetničkog djela. Shvatimo li, potom, i samu ikonu kao umjetničko djelo sakralnoga karaktera, njezina aluzija na simbol i svetkovinu bit će nam mnogo jasnija, jer jedno, drugo i treće uključuje nekakvo zajedništvo (communio), bilo ono vezano za ono transcendentno i sakramentalno u liturgijskom činu ili ono konkretno, materijalno u svakidašnjem životu.

Za razliku od profanog umjetničkog djela, ikona, kako smo već prethodno konstatirali, predstavlja sakralno umjetničko djelo. Prvo, njezina se sakralnost reflektira u činjenici da, kao umjetničko djelo koje u sebi objedinjuje religijsku i umjetničku komponentu, posadašnjuje otajstvo kršćanske vjere. Drugo, gledano pod estetskim aspektom, koji je također nezaobilazan, ikona upotpunjuje i ukrašava sakralni prostor, što je, međutim, manje važno od činjenice da ona, naglašavam, "uprisutnjuje" i upućuje na ono nevidljivo, otajstveno.

---

14 H.-G. Gadamer, nav. dj., str. 18.

15 U kontekstu kršćanske terminologije, ovo potonje podrazumijeva aluziju na paruziju.

16 Simbol je grecizam. U grčkom jeziku συμβάλω (riječ koja je složena od prijedloga συν, što znači "zajedno" i glagola βάλλω – bacati), označuje složenicu koja se na hrvatski prevodi "zajedno bacati". Od te složenice dolazi i pojam simbol. Osim etimološkog značenja, riječ simbol ima i preneseno značenje, gdje označuje nešto što je oku nevidljivo, umu spoznatljivo, a srcem dokučivo.
Antički je običaj bio da domaćin kuće u znak dobrodošlice gostu dadne jedan dio prelomljena crijepa (tessera hospitalis), a drugi zadrži za sebe za slučaj, ako ovaj ponovno dođe, da ga domaćinovi potomci mogu prepoznati kao prijatelja kuće.

17 H.-G. Gadamer, nav. dj., str. 52.

18 Isto.

19 Isto, str. 63 i dalje.

II. DIO

2.1. Definiranje unutarcrkvenog prostora Eufrazijeve bazilike u Poreču

Prije negoli se upustimo u analizu zadane teme, ne čini se suvišnim 'baciti pogled' na arhitektonska obilježja Eufrazijeva kompleksa u cijelosti, budući da je sama bazilika njegov sastavni dio. Kada kažemo "kompleksa", pritom mislimo na sve arhitektonske elemente koji izgrađuju njegovu strukturu izvana. Također valja vidjeti u čemu se sastoji specifičnost njegova glavnog dijela, bazilike. Onaj tko imalo poznaje stilove u (sakralnoj) arhitekturi i umjetnosti, zna da je bazilika jedna arhitektonska formacija, koja je nastala po uzoru na arhitektonska obilježja antičkih (grčko-rimskih) hramova, te u religijskom i povijesnom pogledu predstavlja tipičan primjer kršćanske arhitekture kao odraz vjerske slobode koju su kršćani uživali u Istočnom Carstvu, a koju im je darovao car Konstantin (313. god.). S tehničkog aspekta, postojale su dvije osnovne tendencije radi kojih je nastala crkvena građevina bazilikalnog tipa.[20] Prva tendencija je ta što je veći prostor zadovoljavao kvantitativne potrebe euharistijskog slavlja, a druga je tendencija liturgijski aspektirana, kršćani su naime željeli prostor koji bi njihovu vjeru istaknuo glede vizualne dimenzije sakralnog prostora. Sakralni prostor kršćanskog kulta stvara harmoniju između prakse liturgije dotičnoga kulta i pobožnosti, koja je postala sastavni dio kulta. Kršćanska pobožnost očituje se u arhitektonskim datostima: formi tlocrta i simbolici ikonografskih elemenata unutarcrkvenog prostora, o čemu će biti riječi na sljedećim stranicama.

2.2. Arhitektonska obilježja Eufrazijeve bazilike

Eufrazijeva bazilika je arhitektonski slojevito[21] načinjen sakralni kompleks koji se sastoji od nekoliko međusobno povezanih

---

[20] Bazilika simbolizira "Gospodnji dom", mjesto u kojem je kršćanska zajednica slavila Euharistiju (tj. zahvalu ili spomen-čin Kristova otkupiteljskog djelovanja). Po kompozicijskoj strukturi i ikonografskom sadržaju prostor bazilike ostavlja nadnaravni dojam na vjernike.

[21] Na osnovi arheoloških istraživanja koja su provedena u drugoj polovici XX. stoljeća, ustanovljeno je da je riječ o fazama gradnje sakralnog kompleksa. Naime, Eufrazije je dao sagraditi baziliku na temeljima crkvica iz 4. i 5. stoljeća, a što potvrđuje arheološki nalaz tzv. Maurovog oratorija. Maurov oratorij dio je Eufrazijeva kompleksa, na čijem se mjestu nalazila privatna kuća (domus ecclesiae) u kojoj je u 4. stoljeću biskup Maur sa zajednicom vjernika slavio bogoslužje. Vidi sliku 1.: tlocrt sakralnog kompleksa.

građevina, koje zajedno čine harmonijski arhitektonski sklop[22] (vidi: sliku 1). Termin "arhitektonski sklop" treba tumačiti i shvatiti u kontekstu liturgijske funkcije kojoj je namijenjen. Dakle, govorimo o liturgijskoj funkciji sakralnog prostora. Pod sakralnim prostorom podrazumijeva se onaj prostor koji je namijenjen slavlju bogoslužja ili liturgije. Tendencija vjernika da prisustvuju bogoslužju odraz je njihove pobožnosti i predanosti kršćanskoj vjeri već od prvih stoljeća



Slika 1. Tlocrt[23] sakralnog kompleksa u Poreču s Eufrazijevom bazilikom, Maurovim oratorijem i biskupovom palačom

[22] A. Šonje, nav. dj., str. 21-29. Termin arhitektonski sklop treba shvatiti u kontekstu povijesno-umjetničkog sadržaja kompozicije prostornih dimenzija, koje su uvjetovale strukturu tlocrta. Arheološka istraživanja Eufrazijevog kompleksa upućuju na faze gradnje pred-Eufrazijane.

[23] Skica tlocrta Eufrazijeve bazilike s biskupskom palačom. V. u: M. Prelog, Poreč - grad i spomenici, Beograd, 1957.; isti, Eufrazijeva bazilika u Poreču, Zagreb., 1986, u: Enciklopedija hrvatske umjetnosti 1, Zagreb, 1965./1995., str. 240. A. Šonje, Bizant i crkveno graditeljstvo u Istri, Rijeka, 1981.

kršćanstva. Bazilike postaju definiranim sakralnim prostorom specifičnog oblika. Specifičnost se sastoji u arhitektonskim izmjenama, koje tijekom vremena poprimaju različite varijante (centralna građevina – tlocrt "grčkog križa" ili longitudinalna – tlocrt "rimskog križa", primjerice, Eufrazijana).

Na tlocrtu je predočen kompleks u cjelini, koji se sastoji od sljedećih arhitektonskih elemenata: Središnji brod bazilike (1); Supseliji pred-Eufrazijane[24] (2); Narteks ili predvorje (3); Atrij ili trijem (4); Baptisterij ili krstionica (5); Zvonik (6). Maurov oratorij - prostor prve crkve iz 4. st. (7); Memorijalna kapela, tj. cela trihora - prostor u kojem su pohranjene relikvije porečkih mučenika (8); Sakristija (9); Biskupski dvor ili palača - sjedište porečkog biskupa (10); Kapele (11); Kanonika[25] (12).

Na osnovi tlocrta može se vidjeti da je riječ o polivalentnom prostoru koji je tijekom vremena nadograđivan i pregrađivan. Taj prostor pripada vremenu rane bizantske umjetnosti od 4. do 6. stoljeća, u kojem stilu je kompleks izgrađen. Da je riječ o istočnoj (bizantskoj) arhitekturi, razvidno je, između ostaloga i po pravokutnom (longitudinalnom) prostoru bazilike, karakterističnom za bizantsku arhitekturu Zapada. Toliko o arhitektonskim i liturgijskim obilježjima bizantske provenijencije. A, sada prelazimo na obilježja strukture unutarcrkvenog prostora Eufrazijeve bazilike, gdje je također prepoznatljiv i upečatljiv bizantski 'štih' u arhitekturi, umjetnosti i liturgiji.

2.3. Teološka i liturgijska obilježja kršćanskog kulta

Unutrašnju strukturu bazilike, kao i njezinu vanjsku formu stvorila je liturgija onoga vremena (4.-6. st.), kako navodi liturgičar Kniewald.[26] Esencijalnost, koju u sebi otkriva liturgijski sakralni

[24] "Subsellium" (latinski označuje klupu ili sjedalo), u ranokršćanskim bazilikama dugačka, uza zid apside zaobljena kamena klupa s naslonom sa svake strane oltara, na kojoj sjedi biskupova asistencija i kler.

[25] Usp. Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, Zagreb, 1979., str. 319. Pojam kanonika odnosi se na prostor kojemu je svrha vezana za crkvenu službu klerika, a dolazi od latinskog "canonicus", što znači kanon ili mjeru. Drugotno značenje odnosi se na privilegij dodijeljen kleriku. Kanonika u kontekstu tlocrta Eufrazijane predstavlja prostor u kojem prebiva klerik, komu je dodijeljena ta služba, tj. čast da pomaže biskupu u upravljanju biskupijom.

[26] D. Kniewald, Crkveno graditeljstvo, kiparstvo i slikarstvo, Zagreb, 1944., str. 15-22.

prostor Eufrazijane, reflektira se u shvaćanju da je “dom Gospodnji” u rano kršćansko doba shvaćen kao prebivalište Božje ili stan Božji. Na koji način se spomenuto gledište reflektira u strukturi unutarcrkvenog prostora Eufrazijane? Odgovor glasi: U simbolici ikonografskih sadržajâ apsidalnog prostora, s kojim se rijetko, s estetskog aspekta, može usporediti bilo koje drugo sakralno zdanje građeno u bizantskom stilu iz onoga vremena.

Da bi se mogli razumjeti opis i simbolika ikonografskog sadržaja dekorativnih elemenata sakralnog prostora Eufrazijevog kompleksa, potrebno je objasniti što uopće znači taj pojam u odnosu na arhitekturu sakralnog prostora. Semantički, pojam “ikonografski” vuče porijeklo od pojma “ikona”[27] (grč. eikon što znači slika, i grafein - (o)pisati). Ikonografija je teološki impostirana umjetnost, koja nastoji predočiti biblijski sadržaj koristeći se likovnim metodama, time da razmatra nelikovne komponente likovnog djela. Kao likovna disciplina ikonografija se u umjetnosti javlja u 2. stoljeću, prikazujući cikluse iz Marijina života. Sve do ikonoklazma[28] ikonografija se razvijala u sakralnu umjetnost, čije su teme kršćanski nadahnute.[29]

2.3.1. Simbolika ikonografskih elemenata apsidalnog zidnog prostora Eufrazijeve bazilike

Prije nego prijeđemo na analizu pojedinih ikonografskih elemenata središnjeg mozaika, valja opisati prostor u kojem se mozaik nalazi.

U glavnoj apsidi[30] nalazi se prikaz Bogorodice na tronu. Unutrašnjost zidnog prostora apside ukrašena je mozaicima, inkrustacijama i intarzijama. Specifičnost zidnog mozaika središnje apside čini raskošna dekoracija bizantske mozaikalne tehnike. Mozaik u konhi izrađen je tehnikom kombiniranja sitnih kockica

---

27 Vidi objašnjenje u bilj. 9.

28 U 7. i 8. stoljeću na Istoku se pojavila struja koja je htjela uništiti sve svete slike (ikone), budući da su se pristaše ikonoklazma zvani ikonoklasti ili kipoborci bojali da bi štovanje ikona moglo odvesti u idolatriju. Dvostoljetne borbe završile su pobjedom nad ikonoklastima, time što je na 7. ekumenskom koncilu u Niceji 787. svečano dopušteno štovanje ikona. Vidi bilj. 5.; također usp.: A. Franzen, nav. dj., str. 125.

29 Definiciju i određenje pojma ikona vidi u: Leksikon..., str. 13-16., te 258.

30 Apsida je polukružni završetak bazilike u kojoj je (tek od 4. stoljeća) smještena biskupova katedra, a sa svake strane nalazi se supselij za kler.

stakla, mramora i kamena.[31] Ta metoda preuzeta je od carigradskih mozaikista, koje je car Justinijan I. okupio iz različitih regionalnih središta Bizantskog Carstva. No, kako je biskup Eufrazije zatražio privilegij i financijsku pomoć za gradnju bazilike od Justinijana, doveo je i arhitektonske i mozaikalne majstore s Istoka. Time je Eufrazije, davši sagraditi baziliku - svoje remek-djelo (op. a.) - ovjekovječio majstorski rad bizantskih mozaikista, koji su u glavnoj apsidi izradili mozaik kakvome nema ravna u ranoj kršćanskoj umjetnosti toga vremena[32]. Ikonografska tematika mozaika općenito inspirirana je literarnim opusom Novog Zavjeta. To znači da je motiv koji ikona prezentira preuzet iz novozavjetnih slika o Bogorodici i Kristu. Međutim, sakralni prostor Eufrazijane posvećen je marijanskom kultu, što je očito po dominantnom liku Bogorodice u središtu konhe.

Kako je Marija dospjela u središte kršćanskoga kulta Istoka? Bizantska je umjetnost Mariju uvijek prikazivala kao Majku Božju. Povijesno-ikonografske činjenice navode da se Marijin lik prikazivao u ikonografiji već od 2. stoljeća.[33] Stoga je Mariji bilo posvećeno posebno mjesto u liturgijskom kultu Istoka. Međutim, može se reći da je i Zapad štovao Bogorodicu iznad ostalih svetaca, jer je ona doživljavana kao sveta, ponajprije poradi toga što je u njoj začeta druga božanska osoba Presvetog Trojstva.[34]

---

31 Ranokršćanska mozaikalna umjetnost pronašla je različite varijante aplikacije mozaika, koje ostavljaju svjetlucavi dojam na muralu (zidno oslikanoj podlozi). Svjetlucavi ili luminiscentni dojam postignut je kombinacijom svjetlo obojene plohe i refleksijom svjetlosti, koja pod određenim kutom pada na površinu mozaika, što utječe na atmosferu sakralnog prostora. O tome više u: J. Fleming, H. Honour, N. Pevsner, Dictionary of architecture, Penguin books, London - New York, 1991., str. 303; 439.

32 Mozaik u sredini konhe napravljen je po uzoru na ravennske mozaike San Vitale, koji potječu iz 5. stoljeća. Lica na porečkim mozaicima, isto kao i na ravennskim, rađena su sitnim kamenčićima. Usp. A. Šonje, nav. dj., str. 31.

33 Vidi: "Bogorodica u ikonografiji u ranokršćansko doba". Usp. Leksikon..., str. 166. U 2. stoljeću, kada je kršćanstvo bilo zabranjeno na području Rimskog Carstva, a time i umjetnički prikazi kršćanskog sadržaja, ikonografske teme ispunjavale su zidni prostor u katakombama. Lik Bogorodice kao majke s Djetetom na krilu nalazi se u Priscilinim katakombama. To je motiv koji naglašava Bogorodičino materinstvo.

34 Istočna ikonografija 6. stoljeća na Zapadu Bogorodicu prikazuje kao majku Isusovu u kontekstu kristološke dogme, potvrđene na Saboru u Niceji 325. god., koja naučava da je Krist druga božanska osoba Presvetog Trojstva.

Na mozaiku u apsidi Eufrazijeve bazilike Marija je prikazana kao Prijestolje Mudrosti.[35] Dominantni lik ovog ikonografskog prikaza Bogorodice s Djetetom preuzet je iz starokršćanske kompozicije Poklonstva triju kraljeva s freski u katakombama (2. stoljeće).

Bogorodica s Djetetom u kasnijem razdoblju na Zapadu od 10. stoljeća postaje središnjim motivom sakralne umjetnosti. Ikonografija o Bogorodici ima izvore i u kršćanskoj pučkoj pobožnosti, kojoj su često povod bila ukazanja ili viđenja o Bogorodici.[36] U 6. stoljeću nastaje određeni pomak, koji se odnosi na ikonografski sadržaj - središnje mjesto u crkvi postaje rezervirano ne više za Krista Pantokratora, nego za Bogorodicu s djetetom Isusom. Glavna apsida Eufrazijeve bazilike tematskim prikazom na mozaiku nadovezuje se na gore spomenutu činjenicu - ukras na zidu apside predstavlja inovaciju u ikonografiji tog vremena. Središte konhe oslikano je, kako rekosmo, mozaikalnim prikazom Bogorodice na prijestolju s Djetetom u krilu. Isus u liku djeteta označava onoga koji vlada svijetom. Isus kao Vladar (Pantokrator)[37] javlja se u ikonografiji u 4. stoljeću, ali od 5. stoljeća postaje redovit u konhi apside.

Govoreći o marijanskom kultu na osnovi ikonografije, prije svega mislimo na razloge koji pretpostavljaju simboličku interpretaciju štovanja Bogorodice. Simbolička interpretacija očitovana je u literarnom i ikonografskom sadržaju, koji se temelji na ciklusu o Marijinu životu prema izvorima literarnog opusa. Literarni opus o Mariji uključuje kanonske spise, apokrifnu literaturu, legende i dogmatski nauk Crkve. Ovi navedeni izvori čine osnovu ikonografskog sadržaja kojemu je Marija glavni motiv. Veza između Marije i Isusa ono je što prikaz ikone pokušava izraziti u likovnom pogledu. Važnost likovnih elemenata ikone ne treba umanjivati, ali treba se držati nelikovne sastavnice pri opisu ikonografskog sadržaja. Glavna misao ikone jest sakralna poruka sadržana u likovnoj interpretaciji teološke perspektive.

---

35 Prijestolje Mudrosti, (lat.) "Sedes Sapientiae" frontalni je prikaz Bogorodice s Isusom, koji se u ikonografiji na središnjem mjestu u crkvi prvi puta javlja upravo na mozaiku Eufrazijeve bazilike u Poreču.

36 "Pobožnosti prema Bogorodici u ikonografiji". U srednjovjekovnoj književnosti i ikonografiji najpoznatija je legenda o Teofilu. Usp. Leksikon..., str. 165-166; 375.

37 Krist Pantokrator ikonografski je prikaz Isusa Svevladara kako sjedi u nebu kao Gospodar svijeta. Usp. isto, str. 447.

III. DIO

3.1. Ikonografska i stilska interpretacija mozaikâ

3.1.1. Bogorodica na tronu[38]



Slika 2. Oltarni prostor s apsidom i ciborijem

38 Vidi sliku 2. Mozaik u glavnoj apsidi s dominantnim likom Bogorodice u središtu konhe.

Dominantni lik, kao što se vidi na mozaikalnom prikazu, predstavlja Bogorodicu na tronu. Ovaj mozaikalni prikaz potječe iz prve polovice 6. stoljeća. Na osnovi povijesno-umjetničke analize[39] prvi put na Zapadu otkriva se novost u ikonografskom sadržaju: Bogorodica zauzima središnje mjesto, koje je do tada pripadalo Kristu. Pogledajmo u čemu se sastoji kompozicijska i koloristička specifičnost simbolike ikonografskog prikaza Bogorodice na tronu.

Bogorodica je prikazana kao u viziji. Odjevena je u grimiznu tuniku modeliranu laganim prijelazima nabora, a njezina odjeća doima se lepršavom i u skladu s pozadinom. Boja njezine tunike upućuje na dostojanstvo, ali ujedno je i simbol Boga.[40] Koloristički elementi se nadopunjuju međusobno. Bogorodičina grimizna tunika stvara kontrast u odnosu na zlatnu pozadinu neba. Bizantska ikonografija nerijetko prikazuje Bogorodicu odjevenu kao na prikazu u Eufrazijani, a katkad je ona zaodjevena u plavičasti plašt.[41] Kružna aureola okolo glave znak je svetosti. Za razliku od aureole ostalih likova na prikazu, izuzevši lik Isusa, njezina je fino oblikovana, tako da je u skladu s blagim rubovima nimbusa koji popunjavaju pozadinu neba. Isus koji sjedi na krilu u liku djeteta odjeven je u ceremonijalno ruho rimske liturgije, a plašt koji obavija njegovu tuniku zlatne je boje, poput aureole sa znakom križa oko njegove glave. Križ je simbol spasenja i isključivo se upotrebljava za Krista. Zlatni plašt doimlje se kao zrakasto-blještavi sjaj koji okružuje tijelo i glavu. Izražava najuzvišeniji oblik božanstvenosti, a simbol je Boga kao vrhovnog nebeskog vladara, i Krista kao druge božanske osobe. Ikonografija ovime pokušava izraziti božansku slavu, kojom je ovjenčan Krist Pantokrator. Položaj njegove desne ruke ukazuje na gestu blagoslova. Blagoslov (lat. benedictio) vanjski je znak Božje naklonosti, a podrijetlo vuče iz Starog zavjeta, gdje je poprimao različita značenja kao što su: zazivanje za moć, plodnost, snagu za pobjedu nad neprijateljima itd.

---

39 Povjesničari umjetnosti na osnovi komparacije u stilu i tehnici smatraju da se radi o mozaiku koji nije otkriven nigdje na Istoku. Na osnovi detaljnije analize pretpostavlja se da je možda postojao sličan prikaz na Istoku, ali nije pronađen. Usp. A. Šonje, nav. dj., str. 31-32.

40 Grimiz ili skarlet je boja odjeće kardinala Rimske crkve. U ikonografiji je simbol dostojanstva i carske vlasti, na osnovu Iv 19,4-6; evanđeoski izvještaj o muci gdje se Krist pojavljuje s trnovom krunom na glavi. Usp. značenje prema: Leksikon..., str. 247.

41 Plašt ili pluvijal najsvečanije je liturgijsko ruho. Razvio se od kišne kabanice, koja se nosila preko misnoga ruha. U ikonografiji simbolizira nevinost, čistoću i dostojanstvo. Bogorodica ogrnuta plaštem javlja se u prikazu ikone "Mater omnium" (Zaštitnica sviju). Usp. Leksikon..., str. 170, 461.

U istočnoj starokršćanskoj ikonografiji Isus se uvijek prikazivao kao onaj koji blagoslivlja. Iznad Bogorodice i Krista s neba je pružena ruka s krunom od lovorova lišća. Ruka je simbol Boga Oca, a gesta predstavlja krunjenje Bogorodice. Riječ je o simboličkom motivu karakterističnom za prvo kršćansko razdoblje ikonografije, s obzirom na prikaz Boga Oca.[42] Božja ruka ujedno je i simbol njegove snage. Kršćanska ikonografija često prikazuje ruku kako drži neki predmet, kao što se vidi na mozaiku u apsidi Eufrazijane. Isti taj predmet nalazi se u rukama dvojice nepoznatih svetaca i mučenika Maura. Radi se o lovorovoj kruni, a značenje se vezuje uz simbol vječnosti, tj. neprolaznosti, o čemu svjedoči činjenica da lovorovo lišće nikada ne vene.[43]

Koliko je shvatljiv ikonografski sadržaj koji međusobno povezuje odnos Bogorodice i Krista, razvidno je u likovnoj interpretaciji ranobizantskog mozaika. Ključni pojam je zapravo rana kršćanska simbolika ocrtana teološkim sadržajem istočne teologije. U čemu se ona očituje? Istočna teologija interpretirana ikonografijom očituje se u raznolikosti komponenata koje ikonografsku tematiku “Bogorodice na tronu” čine jedinstvenim likovnim prikazom koji objedinjuje sljedeće: liturgijski kult očitovan u štovanju Marije; kristološku dimenziju vidljivu u simbolici Kristova poslanja; ambijent koji upućuje na Eden (tj. Raj) u kojemu je prisutnost Boga prezentirana u liku ruke. Ovi motivi tvore unikatnu cjelinu obojenu kolorističkim elementima. Kolorističke elemente tvori kombinacija likovnog sadržaja i teološko - biblijskih motiva, a to znači:

- simbolika boja odgovara naravi biblijskog lika u teološkom smislu, odnosno teološkoj interpretaciji onoga koga taj lik predstavlja,
- teološka interpretacija inspirirana je na biblijskom sadržaju Novog Zavjeta i apokrifima,
- ambijent je vezan uz funkciju likova na način da upotpunjuje njihovu važnost ne samo u teološkom aspektu nego i u umjetničkom, koji je išao za time da ocrta stvarnim ono što je simbol svetoga ili nevidljivoga.

[42] Budući da su kršćani nerado prikazivali Božje lice, ruka je obilježje Božje nazočnosti. Prikaz ruke koja se pokazuje iza oblaka simbolizira poštovanje i slavu dostojnu Božjeg veličanstva, koje “ni jedan čovjek ne može vidjeti i na životu ostati”. Usp.: Iz 33,20.

[43] Sv. Pavao “lovorov vijenac” povezuje s neraspadljivim vijencem kojim će biti ovjenčana kršćaninova pobjeda. Usp.: 1 Kor 9,24-27.

Lik Bogorodice na tronu promatra se u odnosu na ostale likove na mozaikalnom prikazu. Za kompoziciju ikonografskog sadržaja bitno je protumačiti u kakvom su odnosu likovi među sobom, tj. što predstavljaju stvarne i nestvarne osobe na ikoni. Oko trona Bogorodice, s njezine lijeve i desne strane nalaze se anđeli, sveci, mučenici, te portreti biskupa Eufrazija, arhiđakona Klaudija i njegovog, prema legendi, sina. Pojava anđela u Bogorodičinoj blizini karakteristična je u ikonografskim temama koje predstavljaju biblijski sadržaj vezan uz motive njezina života i nakon smrti.[44] Anđeli su prikazani kao pratnja u motivu Bogorodičine krunidbe. Literarni izvor krunidbe je legenda koja potječe iz 6. stoljeća.[45]

Sveci na osobit način časte Bogorodicu, a anđeli sudjeluju kao korska pratnja. Anđeli se doimlju dinamički, što se očituje u njihovim kretnjama, kao da se guraju uz Bogorodicu, da bi je prvi pozdravili. Pastirski štap koji drže u rukama ikonografski je atribut Božje vlasti, a u pastoralu simbolizira (od 5. stoljeća) biskupski primat.

Tri nepoznata sveca također prebivaju činu krunidbe isto kao i anđeli. Sveci su osobito častili Mariju kao Majku Božju. Odjeveni su u bijele tunike koje predstavljaju ceremonijalnu odjeću rimske liturgije. U rukama drže poklone namijenjene Bogorodici u čast krunidbe. Dvojica drže krunu od lovora (simbol vječnosti), a jedan drži Evanđelistar.[46] Glave anđela i svetaca obavija aureola (znak svetosti). Likovi s Bogorodičine lijeve strane, osim anđela koji stoji tik uz Bogorodicu, povijesne su osobe; dva porečka biskupa: Sv. Maur i Eufrazije, te arhiđakon Klaudije i njegov sin. Ovaj dio na mozaiku prezentira porečku hijerarhiju. Na osnovi natpisa koji upućuju na njihove identitete, može se utvrditi da je porečka biskupija u ono vrijeme poznavala crkvene službe, time što hijerarhijski redoslijed likova na mozaikalnom prikazu upućuje na točno određen redoslijed. Biskup kao glava uvijek se nalazi prije arhiđakona, kojemu je služba manja od biskupske. Njihov identitet svjedoče nazivi imena ispisani na mozaiku. Sv. Maur na mozaiku prezentira biskupa pogubljenog za

44 Obično se spominje Bogorodičina proslava, kao što se vidi na mozaiku u konhi ili ikonografija prikazuje njezinu smrt i uznesenje.

45 Literarni izvor Bogorodičine krunidbe je legenda koja se pojavljuje u 6. stoljeću, a od 12. stoljeća ustalila se u Francuskoj, gdje je oblikovala svoj ikonografski motiv. Prema toj legendi Bogorodica je predočena kako nakon uznesenja živi u nebeskoj slavi, koja je izražena simboličkim aktom krunidbe. Usp. Leksikon..., str. 368-369.

46 Evanđelistar je liturgijska knjiga koja sadrži odlomke evanđelja za čitanje unutar liturgijske godine. Liturgijska godina podijeljena je u tri ciklusa: Božićni, Uskrsni i Duhovski ciklus. Značenje pojedinih ciklusa, vidi u: Leksikon..., str. 380-381.

vrijeme kršćanskih progona u Poreču (3./4. stoljeće). Njega je porečka kršćanska zajednica štovala i štuje kao sveca zaštitnika grada Poreča i cijele Istre, i kao takvome posvećen mu je kult uz ostale lokalne mučenike koji su stradali u kršćanskim progonima krajem 3. stoljeća. Biskup Eufrazije u 6. stoljeću gradi baziliku u sklopu čijeg prostora posebno mjesto posvećuje kultu lokalnih mučenika.

Može se reći da je mozaik u konhi apside namijenjen kultu koji štuje Bogorodicu iznad svih svetaca, i kultu lokalnih mučenika.[47] Na porečkom mozaiku Eufrazijane sv. Maur sudjeluje kao pratnja pri krunidbi Bogorodice. Ovaj motiv vezuje se uz motiv Marijina uznesenja, gdje je na nebu kruni Bog Otac. Budući da je riječ o svečanom činu krunidbe kao takve, ceremonijalno ruho koje nosi sv. Maur upotpunjuje simboličko značenje samog svečanog čina. Aureola oko njegove glave upućuje da se radi o svecu, a lovorova kruna namijenjena Bogorodici simbolizira njezinu vječnu slavu i djevičanstvo.

Lijevo od sv. Maura su portreti osoba koje nisu sveci: biskup Eufrazije, arhiđakon Klaudije i lik dječaka (koji je prema legendi Klaudijev sin). Eufrazijev portret realistički je ocrtan, što se ne može tvrditi i za ostale likove na mozaiku. Je li u pitanju preciznost tehnike i metode ili kvaliteta materijala; svakako se radi o portretu kojem nema presedana u bizantskoj ikonografiji Zapada.

Eufrazije je prikazan kao donator bazilike, što je vidljivo po modelu bazilike koju drži u rukama. Povjesničari umjetnosti tvrde da se ni ravennski mozaici San Vitale ne mogu usporediti s Eufrazijevim portretom. Kako je Eufrazije stavio sebe među svece, "enigma" je koja svoje rješenje nalazi u vezi s ikonografskom praksom u kojoj je čest prikaz donatora umjetničkog djela. Ovo se tiče i ikonografske tematike koja Eufrazija prikazuje na mozaiku kao "adoranta", odnosno onoga koji se poštuje kao donator (naručitelj ili dotiratelj umjetničkog djela). Eufrazije je odjeven u grimiznu tuniku koja je simbol vrhovništva u crkvenoj hijerarhiji. Literarna djela koja govore o razvoju bizantske umjetnosti na Zapadu, često uzimaju Eufrazijevo vrijeme kao presedan ranokršćanske umjetnosti. Biskup Eufrazije u literarnim je spisima obilježen kao "slavohlepni" biskup.

47 Marijanski kult je kult rimske liturgije koji njeguje pobožnost prema Bogorodici, koju štuje kao prvu među svecima - (grč.) "hiperdoulija". U ikonografiji Istoka i Zapada ona je često prikazivana kao Majka Božja. Ikone Bogorodice s Djetetom imaju različite nazive, ovisno o temi koju ikona prezentira. Nazive Bogorodice u: Usp. Leksikon..., str. 164.

Klaudije arhiđakon i njegov sin Eufrazije (kako svjedoči natpis imena na mozaiku) nisu toliko važne osobe u kontekstu liturgijskog štovanja. Njihova se prisutnost odnosi na ikonografsku simboliku mozaika promatranog s aspekta hijerarhije. Manje važni likovi služe kao pratnja Bogorodici. Klaudije prezentira dio hijerarhije porečke Crkve, koju je tada vodio njegov brat - biskup Eufrazije. Vjerojatno je imao službu koja se odnosila na upravljanje crkvenim dobrima, a ujedno je bio i glavni đakon - tj. poglavar đakonskog zbora.

Postoji određeno hijerarhijsko ustrojstvo među likovima koje ikonografski sadržaj pretpostavlja u hijerarhijskoj kompoziciji. Hijerarhijska kompozicija očitovana je takvom rasporedbom likova, koja dominantni lik smješta na središnju poziciju. Središnja pozicija mozaika u konhi glavne apside rezervirana je, kako smo rekli, za Bogorodicu s Isusom na tronu. Ostali likovi smješteni su prema hijerarhijskom načelu, kako se vidi na mozaiku.

Ambijent u koji su likovi smješteni u skladu je s njihovim teološkim obilježjima. Zlatna pozadina neba oslikana je šarenim nimbusima i predstavlja Raj. Ruka koja se ukazuje iza oblaka simbolizira Božju nazočnost. Livada ispunjena naturalistički oslikanim cvijećem, također, predodžba je Raja zemaljskog. S umjetničkog aspekta, da bi se postigao dojam Raja, mozaikist se služio metodom kockica od svjetlucava stakla[48] u kombinaciji s jantarom. Tanak sloj jantarnih listića prekrivaju nepravilno izrezane kockice od svjetlucavog stakla. Na taj način postignut je dojam zlatne boje. Nimbusi na zlatnoj pozadini ostavljaju dojam dinamike, koja se očituje i u naborima Bogorodičine tunike. Kada apsidu obasja svjetlost, tada nepokretnost Bogorodičina lika oživi u sjaju zlatne pozadine. Promatra li se njezina odora, zapaža se meka modelacija i dojam lepršavosti, što je u skladu s dinamičnim dojmom nebeske pozadine. Naturalistički oslikan ambijent odgovara motivu krunidbe, a nadnaravno oslikani lik Bogorodice čini se kao u viziji. Pokreti likova na mozaiku u ulozi su djelovanja na vjernike pri ulasku u crkvu. Ceremonijalnost bizantske liturgije[49] sačuvala

---

48 Metoda zlatnih kockica je mozaikalna tehnika koja se temelji na slaganju nepravilno oblikovanih kockica od stakla, kamena ili nekog drugog materijala, kojim se prekrivala zidna ili podna površina. Staklo se miješalo s jantarom da bi se dobila zlatna podloga. Za restauracije mozaika, stari dijelovi zamijenjeni su novima, ali ne više u originalu, nego metodom emajliranja. Po tome se može vidjeti koji su dijelovi restaurirani, a koji su originalni.

49 Bizantska je liturgija ceremonijalnog karaktera; praćena je liturgijskom, ceremonijalnom glazbom. Pod liturgijom Istok podrazumijeva euharistijsku žrtvu, što znači žrtvu zahvalnicu. "Zahvaljivati" u kontekstu liturgije označava Bogu dati

se u stavu i pokretima anđela, kao i u njihovoj odjeći prikladnoj za ceremonijalnu liturgiju.

Osim motiva koji se vezuje uz ciklus nakon Marijina života - uznesenje i proslava, na mozaikalnom prikazu u glavnoj apsidi nalaze se motivi iz ciklusa koji povezuje Krista i Mariju: "Navještenje" i "Pohod". Oba biblijska motiva oslikana su na zidnom mozaiku i čine sadržaj koji se uklapa u ikonografsku cjelinu teološke teme.

3.1.2. Mozaikalni prikaz Navještenja i Pohođenja

Navještenje ili Anuntiatio je najvažnija tema koju kršćanska ikonografija izražava na prikazima prizora iz Bogorodičina života vezanog uz ciklus o životu Isusa Krista.

Teološki gledano, Navještenje je trenutak Isusova začeća, odnosno ključni čin Njegova utjelovljenja kao Logosa - druge božanske osobe Presvetog Trojstva. Od začeća, a ne od rođenja počinje Kristovo otkupiteljsko poslanje.

U ikonografskim prizorima Navještenje je oslikano na osnovi Lukina evanđelja. Središnji lik u Navještenju je Bogorodica koju posjećuje anđeo Gabrijel. Eufrazijana u prostoru glavne apside na zidnom mozaiku, osim središnjeg prikaza s Bogorodicom na tronu sadrži i motiv Navještenja. Mozaik potječe iz vremena kada je Eufrazije podigao baziliku. Dakle, radi se o bizantskoj tehnici po uzoru na ravennsku bizantsku ikonografiju.[50]

Bogorodica je prikazana kako sjedi pred Hramom, koji arhitektonskom konstrukcijom podsjeća na Eufrazijevu baziliku. Posebno se ističe ikonografski detalj odjeće u koju je Bogorodica zaodjenuta. Transparentni veo koji drži u rukama obavija tuniku i glavu, a doimlje se poput odsjaja sunca na zalazu. Povjesničari umjetnosti drže da je mozaikalni majstor pokušao likovno dočarati

ono što mu pripada. Zahvala pretpostavlja svečani ton. Ceremonijalna liturgija bizantskog obreda plod je vjere koju su kršćani živjeli predano i pobožno. Njihova predanost jednom Bogu, jednom caru i jednom narodu - kršćanskom, ocrtavala se u liturgijskoj tendenciji redovitog slavljenja mise. Razlog tomu je taj što su kršćani ranog srednjeg vijeka uistinu živjeli Kristov križ u euharistijskoj žrtvi. Prema tome, može se reći da je kršćanska liturgija toga doba liturgija duhovnosti, pobožnosti i kulta.

50 Polovicom 6. stoljeća (536.-550. god.) u Ravenni se razvila carigradska tehnika mozaikalne umjetnosti kojom su izrađeni mozaici San Vitalea i Eufrazijane u Poreču. Bogata upotreba perle na porečkim mozaicima upućuje na to da je materijal uvezen s Istoka. Usp. A. Šonje, nav. dj., str. 32.

impresiju koju je na njega ostavio zalazak sunca na horizontu. U tom kontekstu, ambijent kojim je Eufrazijana okružena igra važnu ulogu u inspiraciji ikonografskog sadržaja. Anđeo Gabrijel nalazi se frontalno od Marije. Pokretom tijela upućuje na motiv radosnog susreta. S umjetničkog aspekta prikaz Navještenja prezentira preciznost mozaikalne tehnike, čija se ljepota očituje u igri boja osobito u prikazu Marijine odjeće i ambijenta, koji podsjeća na predvečerje.

Za ranobizantsku ikonografiju Navještenje je posebno važna biblijska tema, jer se otkriva prvi prizor iz ciklusa Isusova života.

Dakle, na osnovi teološke analize likovnih komponenata može se zaključiti da kršćanska ikonografija motiv Navještenja smješta u središnje teme sakralne umjetnosti. Time je esencijalno mjesto sakralnog prostora uvijek rezervirano za teme koje povezuju utjelovljenje i poslanje s ulogom Bogorodice u Kristovu nastupu.

Tema Pohođenja (Visitatio) pod teološkim je vidom povezana s Navještenjem. Ikonografija Pohođenja nastala je na temelju kanonskog evanđelja po Luki.[51] Prema Lukinu izvještaju Bogorodica u čijem se tijelu začeo Krist putuje rođakinji Elizabeti u gorje. Elizabeta je žena svećenika Zaharije, koja je začela dijete gotovo u isto vrijeme kada i Marija. Obje žene imaju zajedničko poslanje, koje se očituje u njihovom izabranju. One su izabrane kao majke budućih proroka: Marija je majka božanskog Mesije, a Elizabeta majka Ivana Krstitelja, za kojega kanonski spisi tvrde da je posljednji starozavjetni prorok. Predstavljajući dvojicu proroka od njihova začeća, ikonografija pokušava istaknuti njihovu povezanost od samog početka, prikazujući odnos između trudnih žena. Na mozaiku se prizor odvija na otvorenome, pred Elizabetinom kućom. Koloristički elementi koji predočuju pozadinu neba asociraju na predvečerje. Autor mozaika time je želio istaknuti biblijski sadržaj Pohođenja.

Kako je Elizabeta prebivala u planinskom kraju,[52] susret se zbiva u predvečerje, odnosno sumrak. Time je prikazan ne samo teološki, već i zemljopisni vid ikonografske teme. Specifičnost

---

[51] Usp.: Lk 1, 39-56.

[52] Egzegeti pretpostavljaju da je rodni kraj Ivana Krstitelja smješten 7 km južno od Hebrona, premda povijesne činjenice dokazuju da je Hebron pripadao Idumeji, nakon babilonskog ropstva. Ovaj izvor ne slaže se s Lukinim izvještajem, prema kojem se spominje grad Ain-Karim kao mjesto susreta Marije i Elizabete. Taj grad nalazi se 5 km jugozapadno od Jeruzalema. Egzegeti govore, na osnovi povijesnih podataka, da je Marija putovala trideset sati, dok nije stigla do Zaharijina doma (Lk 1,40). Usp.: K. Knight, The Blessed Virgin Mary u: The Catholic Enciclopedia, online izd. Copyright/1999.

ikonografije Pohođenja nije toliko usmjerena na pejsažne elemente, koliko na fizički prikaz žena i raspoloženje očitovano u pokretima njihovih tijela. Susret je izražen dobrodošlicom, što je tipično za temu Pohođenja u istočnoj i zapadnoj ikonografiji.[53]

Na mozaikalnom prikazu Marija i Elizabeta stoje jedna nasuprot drugoj, međusobno se gledajući. Ovaj prikaz Pohođenja karakterizira pomalo naturalistički ikonografski detalj koji izražava trudnoću obiju žena. Ovako prikazan graviditet nije uočen ni na jednom prikazu Pohođenja ranobizantske ikonografije. Čini se da je autor mozaika želio istaknuti povezanost između Isusa i Ivana Krstitelja od njihova začeća. Do 6. stoljeća tema Pohođenja bila je koncentrirana samo na prikaze Marije i Elizabete, dok se u kasnijem razdoblju proširuje time što autori dodaju lik Zaharije ili sluškinje koja prisluškuje razgovor s praga kuće - taj motiv oslikan je na mozaiku u Eufrazijani.

3.1.3. Mozaik na trijumfalnom luku[54]

Do sada se govorilo o ikonografskim temama vezanim uz prizore iz života Bogorodice. Koliko je važan njezin lik u ikonografiji i u liturgiji ranoga srednjeg vijeka na Zapadu, vidi se po tome što je sakralni prostor Eufrazijane ponajprije posvećen kultu Bogorodice. Međutim, njezina uloga bila bi beznačajna, ako bi ikonografija izostavila središnju osobu kršćanstva - Isusa Krista.

U ikonografiji je od velike važnosti objediniti Kristovo poslanje i ulogu Bogorodice u tom poslanju. Na prethodnim stranicama bilo je govora o ulozi Bogorodice fiksirano prema kristološkim aspektima ikonografskog sadržaja. Sada treba reći u čemu se sastoji Kristovo poslanje, na osnovi analize mozaika na trijumfalnom luku. Prvo će se govoriti o ikonografskoj sastavnici, a zatim o teološko-sakralnoj funkciji mozaika.

Mozaik prikazuje trinaest medaljona, od kojih središnji prikazuje Krista u liku Jaganjca Božjeg.[55] Ostali medaljoni su prikazi

---

53 U starokršćanskoj ikonografiji Palestine i u srednjovjekovnoj ikonografiji kršćanskog Istoka karakterističan je pučki čvrst zagrljaj Bogorodice i Elizabete. Od 12. stoljeća taj motiv prodire i u romaničku ikonografiju Zapada. Usp. Pohođenje u: Leksikon..., str. 462-463.

54 Vidi sliku 2. Trijumfalni luk (iznad središnjeg mozaika Bogorodice na tronu) prikazuje "Jaganjca Božjeg" (lat. Agnus Dei).

55 "Agnus Dei" (latinski) u ikonografiji označuje uskrslog Krista. U liturgiji je litanijska aklamacija u misi, na temelju pozdrava Ivana Krstitelja prije nego što ga je ovaj krstio (Iv 1,29).

kršćanskih mučenica.[56] Na svakom je natpis s imenom žene. Krist kao jaganjac oslikan je s križnom aureolom, što simbolizira uskrslog Krista. Povijesno gledajući, početak tog motiva datira iz 4. stoljeća, kada je papa Zosim dao izraditi Agnus Dei u voštanom medaljonu.[57] Razlog nastanka tog medaljona bio je u tome da se istisnu poganski amuleti. Medaljon se blagoslivljao na dan sv. Agneze.[58]

Važnost "Agnus Dei" u liturgiji očituje se u euharistiji, gdje se pjeva ili lomi za vrijeme lomljenja kruha (Tijela Kristovog), a u misu ga je prvi uveo papa Sergije I. (687. god.). Oko 1000. godine počinje se pjevati tri puta.[59] U simboličko-teološkom smislu izraz "Agnus Dei" sadrži vapaj za Božjim milosrđem nad grješnicima, da ih očisti i pripravi za primanje pričesti.

Ikonografski prikaz na trijumfalnom luku u službi je liturgijskog obreda Zapadne crkve. Vizualni efekt ostavlja dojam na vjernike. Prikaz mučenica-djevica ističe ulogu žena u kršćanskom svjedočanstvu. Križna aureola je Kristov simbol, a podsjeća na spasenje po križu. U ikonografiji uvijek se upotrebljava za Krista.[60]

Glede sakralne funkcije ovog mozaika, može se reći da se ona odnosi na sam liturgijski ceremonijalni obred kršćanskog Zapada. Ikonografski sadržaj tog obreda je njegova interpretacija u umjetnosti bizantskog stila. Tehnika kao i ostale ikonografske sastavnice (likovi, ambijent i atributi), odgovaraju bizantskoj interpretaciji liturgije u kršćanskoj umjetnosti zapadne sredine. To znači da se bizantska ikonografija prilagodila potrebama rimske liturgije, kojoj je središte euharistijsko slavlje. Euharistija, kako ju je slavio kršćanski Istok bila je doista svečani obred, što se vidi po načinu na koji je doživljavana unutar kršćanske zajednice sredinom 6. stoljeća.

---

[56] U kršćanstvu osim muškaraca koji su kao Kristovi svjedoci dali život za njega, postoje i žene koje su dale život za Krista. Knjiga koja sadrži popis mučenika, svetaca i blaženika u liturgiji se naziva Martirologij. Ta liturgijska praksa postoji od 1. stoljeća kršćanstva. – O tome više u: Usp.: Leksikon..., nav. dj., str. 398.

[57] Vidi Leksikon..., str. 105-106.

[68] Isto.

[59] Isto.

[60] Križ se može nalaziti unutar ili iznad aureole, ali uvijek smjera na Vazmeno otajstvo u ikonografskim prikazima. Vidi tumačenje u: Leksikon..., str. 136.

Namjesto zaklju•ka

Bogato ukrašen apsidalni zidni prostor Eufrazijeve bazilike plod je bizantske majstorske preciznosti i poznavanja teološkog sadržaja. Tehnika i materijali od kojih su mozaici rađeni zahtijevali su i dobru ekonomsku asistenciju, a ne samo umjetničku i teološku naobrazbu. Kada se uzmu u obzir vrijeme i ljudski rad, ovi mozaici predstavljaju jedinstvenu umjetničku baštinu bizantske umjetnosti u Istri. To se može zahvaliti i dobrom zemljopisnom položaju, koji je omogućio transport potrebnog arhitektonskog materijala. Nekoliko je čimbenika pomoglo nastanku ovog veličanstvenog primjerka iz ranoga srednjeg vijeka. Restauracija mozaika sačuvala je izvornost, a zahvaljujući njoj svijet je saznao za stoljetni spomenik bizantske arhitekture i grad u kojem se nalazi. U umjetnosti se govori o porečkim mozaicima, isto kao što se u ikonografiji govori o liturgijsko-teološkoj komponenti mozaika. U tom smislu vrijedi spomenuti i staru latinsku poslovicu koja kaže da je umjetnost vječna, a život konačan.

'Vječno' i 'konačno', prošlo i buduće, božansko i ljudsko, mistično i zbiljsko, sveto i profano upravo se dodiruju u ikoni. Ikona je simbol otajstva, ekspresija pobožnosti koja je na poseban način izražena putem sadržaja, tehnike, stila i materijala koji su bizantski mozaikisti rabili, ne bi li načinili što uvjerljiviji 'prikaz' nekog 'predmeta' štovanja. Zbog svojih umjetničko-estetskih elemenata ikonografski sadržaj apsidalnog prostora Eufrazijane objedinjuje ono što sâm Gadamer naziva "aktualnost lijepoga". U tom smislu, kako stoji u glavnom naslovu ovog prikaza, ikona je umjetničko djelo, specifično po tome, što svojim identitetom objedinjuje 'ono' religijsko i 'ono' umjetničko, te je poradi njezine simbolike doživljavamo kao "mjesto" inicijacije kršćanskog kulta.

Iako se među redovima ove studije nazire eklektički pristup, autorica je tendirala tome da pronađe ishodišnu točku u kojoj se isprepleću filozofija, umjetnost i liturgija, odnosno, teologija umjetničkog djela. Za sam predmet istraživanja ove studije autorica je odabrala ikonografski sadržaj apsidalnog prostora Eufrazijeve bazilike. Razlog tome je višestruk, a, između ostaloga, ima veze s činjenicom da je prošle godine u Zagrebu održana konferencija na kojoj je obilježeno 40 godina od održavanja II. vatikanskog koncila, zahvaljujući kojem je zaživjela ideja ekumenizma. Eufrazijeva bazilika je na svojstven način simbol susreta Istoka i Zapada, ponajprije u arhitektonskom, a potom i u liturgijskom, povijesno-umjetničkom te geografskom pogledu.

INTERPRETATION OF MOSAIC IN ST EUPHRASIUS' BASILICA

Icon as a work of art and "place" of the Christian cult initiation

Summary

This contribution is about the philosophical-theological and artistic evaluation of the icon as a work of art and place of the Christian cult initiation. The author of this contribution displays the artistic and architectural specifics and values as well as the theological (liturgical) significance of the icon in the example of the iconographic elements of the apse of St Euphrasius' basilica in Poreč.

Since the topic demands an interdisciplinary approach in terms of methodology, the author has divided the content of this study into three parts: the focus of the first part is the issue of the icon as a work of art in the perspective of the phenomenologically imposed thought with Gadamer; the content of the second part concentrates on the analysis and evaluation of liturgical i. e. sacral space in which the icon is placed: the correlation between the icon and intra-church space of St Euphrasius' basilica; the third and the most important part of the study presents the theological-artistic analysis of the main mosaic-icons of the apse of St Euphrasius' basilica.

Key words: icon, work of art, iconography, St Euphrasius' basilica, symbolism, sacral space, liturgical act.